

Estudios Geográficos
Vol. LXXI, 269, pp. 475-504
Julio-diciembre 2010
ISSN: 0014-1496
eISSN: 1988-8546
doi: 10.3989/estgeogr.201016

Arte y geografía en las representaciones modernas del paisaje, el caso de los Pirineos

Art and geography in the modern representations of the landscape, the case of Pyrenees

Art et géographie dans les représentations modernes du paysage, le cas des Pyrénées

Hélène Saule-Sorbé*

De la fin du siècle des Lumières au deuxième tiers du XIX^e siècle, l'art du paysage en peinture et la construction des savoirs géographiques vont partager des valeurs et des pratiques communes fondées sur l'expérience sensible et la découverte de nouvelles contrées. Le creuset de ce croisement est, dans un premier temps, la pratique de l'observation à l'œil nu, puis progressivement instrumentalisée, des formes et des phénomènes naturels. Elle donne lieu à la production in situ d'une représentation graphique — esquisses, croquis, relevés schématiques, et plus tard photographies — que l'on peut considérer autant comme épreuves du regard que comme document. Dans un second temps, le recadrage scientifique et/ou esthétique « aménage » ces restitutions graphiques aux fins de partager par l'édition les connaissances nouvellement acquises.

Nous allons tout d'abord réexaminer la notion de « tableau » qui permit à un éminent scientifique, Alexandre de Humbolt, de définir les composantes et le rôle de l'image dans la construction et la vulgarisation des savoirs. Puis, en prenant appui sur l'exemple concret des Pyrénées, nous verrons comment les acteurs de leur exploration et de leur vulgarisation ont souvent cumulé aptitudes scientifiques et artistiques.

* Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3. Francia (h.d.sorbe@wanadoo.fr).

LE TABLEAU, VALEUR D'ÉCHANGE ENTRE ART ET GÉOGRAPHIE

La représentation paysagère est une pratique commune à l'art et à la science en tant qu'elle offre de manière structurée la visualisation de choses concrètes et d'idées plus abstraites. Mais si la peinture pose la représentation comme une fin en soi, la géographie la comprend comme un moyen parmi d'autres pour décrire le caractère d'un pays. Elle est donc une auxiliaire des savoirs et par conséquent s'adapte à leur infrastructure. Au cours de la période qui nous intéresse, la réciprocité des relations entre art et sciences atteint un point d'équilibre parfait entre maîtrise de la figuration (justesse et naturel) et fonction documentaire et pédagogique de l'image. Alors qu'Alexandre de Humboldt publie en 1808 ses observations d'explorateur sous le titre *Tableau de la nature* [...] — concept qu'il va reprendre au fil des chapitres de son dernier ouvrage, *Cosmos* (1845-1862) — commence à s'imposer, dispersée en Europe, une école de l'étude peinte en plein air qui méritera outre-Manche le nom d'école du paysage topographique. Si le principe du tableau est acquis à la géographie, le souci de vérité topographique devient une préoccupation autant qu'une passion essentielles chez les paysagistes et les peintres voyageurs. Lorsque surgit en 1839 le daguerréotype, dont la valeur d'authenticité supplantera sans appel celle du dessin et de la peinture, Alexandre de Humboldt lui-même manifeste un vif enthousiasme. Invité parmi les grands savants du moment à la présentation officielle des recherches de Daguerre à l'Académie des Sciences à Paris, il adhère instantanément aux perspectives scientifiques et documentaristes dont son collègue Arago dote le nouveau médium. Pourtant, la saisie photographique allait malmenier sa conception du « tableau ».

Pour comprendre ce qu'Humboldt, homme de grande culture, entendait par tableau, il convient d'en examiner les présupposés plastiques et esthétiques dans le champ de la pratique picturale et du paysage, genre qui s'affirma en Europe au XVIII^e siècle pour s'imposer triomphalement au XIX^e.

LES PRINCIPES DE LA PEINTURE DE PAYSAGE

L'étude décompose, le tableau recompose

La peinture n'étant autre que l'imitation des objets visibles par le moyen de la forme et des couleurs, deux alternatives s'offrent au paysagiste du XVIII^e siècle : le style héroïque mêlé d'histoire et de mythologie et le style champêtre,

lequel nous intéresse davantage ici car il consiste en la « représentation des pays qui paraissent bien moins cultivés qu'abandonnés à la bizarrerie de la seule nature » (cf. De Piles, 1990, p. 102). Si Poussin et Le Lorrain ont donné au XVII^e le meilleur de leur art en élaborant sous le soleil italien le paysage classique, empreint de culture gréco-romaine, c'est à leur insu qu'ils établirent un modèle durable de composition et de mise en scène de la nature. Cette formule que l'on peut qualifier plus génériquement de « paysage composé », synthèse du vrai simple et du vrai idéal (De Piles, 1990, pp. 30-31)¹, était l'application à la nature des principes de la perfection du corps sculpté atteinte par le célèbre Phidias par exemple : un corps de synthèse qui n'existait pas dans la réalité². Pour le paysage, il s'agissait de choisir avec discernement des objets naturels (arbres, roches, nuages, etc.) qui trouvaient ensuite leur juste place dans un échelonnement de plans et de couleurs. Cette idéologie esthétique et pragmatique est adaptée au « paysage champêtre » par le théoricien Roger de Piles (1635-1709) dont *Les Cours de peinture par Principes*, repris et développés ultérieurement par Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) (cf. Valenciennes, 1973), vont faire autorité tout au long du XVIII^e siècle et d'une bonne partie du siècle suivant.

Concrètement, étudié en plein air, le paysage existant est décomposé en une série d'objets séparés les uns des autres ainsi détaillés par l'auteur : *Des accidents, Du ciel et des nuages, Des lointains et des montagnes, Du gazon, Des roches, Des terrains, Des terrasses, Des fabriques, Des eaux, [...] Des plantes, Des figures, Des arbres*. De leur développement descriptif, nous retrouverons l'empreinte chez Humboldt. Ainsi lit-on dans la rubrique *Des Lointains et des montagnes* : « ... Il y a des temps et des pays où les nuages passent entre les montagnes dont le sommet s'élève et se fait voir au-dessus d'eux. Les montagnes fort hautes et couvertes de neige sont propres à faire naître dans les lointains des effets qui sont avantageux au peintre, et agréables au spectateur » (De Piles, 1990, p. 106), allusion à ce que De Piles a retenu des Alpes lorsqu'il

¹ Nous tirons ici l'épithète « composé » de la prose même de Roger de Piles, lorsque, présentant la peinture comme l'art du vrai et de la sincérité, il propose 3 catégories de vrais : le vrai simple (imitation simple et fidèle des mouvements expressifs de la nature et des objets [...] tels qu'ils se « présentent » aux yeux du peintre), le vrai idéal (choix de perfections qui ne se retrouvent jamais dans un seul modèle, mais qui se tirent de plusieurs et ordinairement de « l'antique »), le troisième vrai composé du vrai simple et du vrai idéal (qui, par cette jonction, fait la parfaite imitation de la belle nature).

² Cf. Delaborde, 1984, pp. 113-114 : Ingres, s'adressant à ses élèves : « A parler strictement, les statues grecques ne surpassent la nature que parce qu'on y a rassemblé toutes les belles parties que la nature réunit bien rarement dans un même sujet ».

se rendit en Italie (1673) ou plus tard en Suisse. Les arbres font l'objet du paragraphe le plus important : insistance sur l'espèce, les caractéristiques physiques de l'écorce, des lichens, du feuillage. « Quoique la diversité plaise dans tous les objets qui composent un paysage, note l'auteur, c'est principalement dans les arbres qu'elle fait voir son plus grand agrément » (De Piles, 1990, pp. 113-115).

Un regard d'ensemble sur deux siècles de production paysagère montre à quel point l'arbre a été l'élément-clé de la mise en scène picturale du paysage, ornant, recadrant, divisant, informant, donnant l'échelle ou marquant la profondeur fictive. Il assume la mise en page *du devant du tableau*, lequel est « l'introducteur des yeux ». « On ne saurait apporter trop de précaution pour faire en sorte qu'ils soient bien reçus, tantôt par l'ouverture d'une belle terrasse³ [...] tantôt par des plantes de plusieurs sortes bien caractérisées, et quelquefois accompagnées de leurs fleurs, tantôt par des figures d'un goût piquant, et tantôt par des objets peu communs capables d'attirer notre admiration par leur nouveauté, ou par quelque autre chose qui fasse plaisir à la vue, et qui se trouve placé comme par hasard [...]. Le peintre ne saurait trop étudier les objets qui sont sur les premières lignes du tableau ; ils attirent les yeux du spectateur, ils impriment le premier caractère de vérité [...]. Je voudrais donc que de quelque manière que les devants du tableau soient disposés, on se fit une loi indispensable de les terminer par un travail exact et bien entendu » (De Piles, 1990, p. 111). Un dernier paragraphe, important, insiste sur une directive pratique concernant les études séparées relevées çà et là qu'il faut « ramasser ensemble » lorsqu'elles « regardent les mêmes matières » pour « en faire comme un livre, afin qu'étant ainsi rangées » le peintre « puisse les trouver plus promptement » lorsqu'il aura besoin de les intégrer à la composition d'un tableau (De Piles, 1990, p. 119). Ainsi compris, le tableau résulte de la réunion bien pensée (hiérarchie, disposition) des divers éléments de la nature ; il manifeste la recomposition dans un tout bien articulé et harmonieux de choses éparses dans la réalité : un tout qui s'apparente à un microcosme. Hiérarchie spatiale, séparation, classification président à son élaboration et ont à voir au même moment avec les sciences qui aiment à isoler les composantes de la nature pour mieux les étudier et les resituer dans leur contexte.

³ « Terrasse » désigne alors à la fois le premier plan du tableau et l'assise du terrain réel/représenté, le terre-plein sur lequel est sensé être assis le peintre au travail et sur lequel le spectateur du tableau peut projeter son propre corps.

De la théorie à son application une vue du Mont-Perdu et les scrupules de Ramond

C'est selon de tels principes que Ramond de Carbonnières (1755-1827) met en image le Mont-Perdu, sommet des Pyrénées aragonaises dont il a multiplié les ascensions entre 1787 et 1802, pour le frontispice des *Voyages au Mont-Perdu et dans la partie adjacente des Hautes-Pyrénées*, ouvrage publié en 1801 (Ramond, 1978).

Ramond est avant tout un savant pluridisciplinaire, représentatif des Lumières, botaniste, géologue, géographe (physique et humain), économiste tout à la fois. « Vous écrivez comme Rousseau » lui aurait dit Buffon. Nous lui devons les prémisses d'une géographie des montagnes, car « il est [...] le seul à dépasser le simple plan de la description pour proposer des explications dans une perspective synthétique (donc géographique) » remarque Charles Avocat (cf. Ramond, 1978, pp. VIII-IX).

Les Pyrénées, Barèges plus précisément, où il accompagne en 1787 le Cardinal de Rohan dont il est le secrétaire, lui offrent l'occasion de mettre à l'épreuve des savoirs qu'il a peu avant éprouvés et renforcés au contact des Alpes. Il possède un talent certain pour le dessin d'art que révèle une partie de ses archives conservées au Musée pyrénéen à Lourdes. On y croise en effet des copies au lavis ou gravées à l'eau-forte d'œuvres de paysagistes du XVII^e siècle, comme Waterloo ou Gessner, de graveurs français comme Perelle, qui nous font dire qu'un apprentissage classique qui a pris part à la formation de son œil et de son regard. Par ailleurs, des carnets de petit format qu'il emmenait en excursion afin de relever des paysages sur le vif s'ouvrent sur nombre de panoramas pris depuis des sommets, tels *La vue du massif du Mont-Perdu* vraisemblablement pris depuis une hauteur voisine du Piméné (qui occupe le premier plan), le pic de Bergons (figura 1). La confrontation de ce croquis avec le *Panorama du Piméné* de Franz Schrader (figura 2) réalisé à partir de dessins et d'orographies au cours des années 1870 révèle une analogie frappante, nous en déduisons que Ramond, comme Schrader voient juste : dans les formes comme dans les proportions. Même télégraphie du réel, tracé intemporel pleinement « moderne », hachures et contours prennent avec assurance possession de la vue comme de la page, à bords perdus. Le naturel propre au dessin sur le vif suggère le constat que l'immédiateté perceptive et restitutive d'une chose, qui est le propre de l'étude d'observation, fait fi des conventions graphiques et esthétiques. L'œil et la main travaillent sous la dictée de la nature. Fruit de l'observation, l'art est science en ce qu'il « enregistre » une portion de réel dont il *observe* (au sens de *respecter*) les traits essentiels.

FIGURE 1
RAMOND DE CARBONNIÈRES, VUE DU MASSIF DU MONT-PERDU



Dessin à la mine de plomb 18,3 × 24 cm, Lourdes, Musée Pyrénéen.

FIGURE 2
FRANZ SCHRADER, VUE DU PIMÉNÉ



Epreuve au trait de la lithographie en couleur publiée dans l'*Annuaire du CAF* de 1876.

Toutefois, pour le frontispice des *Voyages au Mont-Perdu*, Ramond recourt au réflexe classique et idéalise la *Vallée d'E Staubé* (figura 3). Le point de départ est, nous dit-il, « un dessin que j'ai fait en revenant du Mont-Perdu, le 9 septembre vers dix heures du matin ; ces détails ne sont pas inutiles pour ceux qui voudraient voir les mêmes objets sous le même jour » (Ramond, 1978, p. 340) (figura 4). Ce dessin a fait ensuite l'objet d'une esquisse « ornée »⁴ retravaillée à l'encre de chine (figura 5) pour servir de base à la gravure qui ornera les *Voyages* à propos de laquelle le savant explique : « J'ai fidèlement

FIGURE 3

RAMOND DE CARBONNIÈRES, *FRONTISPICE DES VOYAGES AU MONT-PERDU*

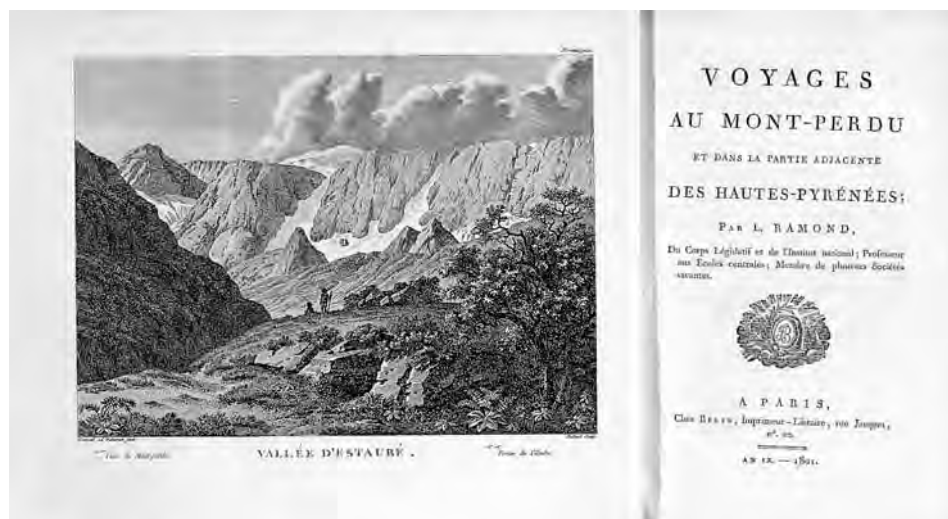


Planche hors texte, gravure à l'eau-forte, 1801.

⁴ Nous empruntons l'adjectif « ornée » à Gilpin (1982). Développant l'art de faire des esquisses de paysage, Gilpin insiste sur la distinction qu'il faut faire entre « esquisse originale » prise sur le vif, et « esquisse ornée » retravaillée en atelier, la seconde proposant l'adjonction de « figures et autres accessoires » à la première car elle est « destinée à communiquer nos idées aux autres ». Il précise que le voyageur ne doit jamais faire son *esquisse ornée* sur son esquisse originale ; cette dernière doit en effet remplacer la nature elle-même, réserver le cas échéant. Dans l'élaboration de l'esquisse ornée, des observations très fines concernant des qualités de lumières, de nuages, des espèces végétales sont passées au filtre de la perspective aérienne qui assigne à chaque plan, selon son positionnement plus ou moins reculé, le degré d'intensité de lavis qui lui correspond.

FIGURE 4

RAMOND DE CARBONNIÈRES, VUE DU MASSIF DU MONT-PERDU
DU FOND DE LA VALLÉE D'ESTAUBÉ



Dessin à la plume, 21 x 27,3 cm, Lourdes, Musée Pyrénéen.

représenté la terrasse et même les végétaux que j'y ai vus. Seulement je me suis permis de transporter l'arbre de gauche à droite. Mais après avoir souffert ce déplacement, il a encore subi une métamorphose : en passant de la nature dans mon dessin et de mon dessin dans la gravure⁵, il est devenu chêne, de sorbier qu'il était » (Ramond, 1978, p. 341).

Les concessions que l'on devait faire aux exigences de l'art en ces temps-là cautionnent tant d'entorses au respect des sites qu'elles arrachent, au même moment, au célèbre Chateaubriand la *Lettre sur le paysage en peinture*.

⁵ La gravure, dont une plaque a été réalisée par Ramond lui-même, a été exécutée par le graveur professionnel Baltard pour le frontispice aux *Voyages au Mont-Perdu* (1801).

FIGURE 5

RAMOND DE CARBONNIÈRES, *LE FOND DE LA VALLÉE D'ESTAUBÉ DOMINÉ PAR LE MONT-PERDU*



(Esquisse ornée), dessin à la plume, Lourdes, Musée Pyrénéen.

L'écrivain, que son enfance dans les bois et ses voyages en Amérique du Nord ont rendu particulièrement sensible à la nature sauvage, dénonce les hérésies d'une peinture de paysage en mal de ressourcement. « En général, écrit-il, les paysagistes n'aiment point assez la nature et la connaissent peu. [...] Il faut que les élèves s'occupent d'abord de l'étude même de la nature : c'est au milieu des campagnes qu'ils doivent prendre leurs premières leçons... Quelquefois le paysagiste comme le poète, faute d'avoir étudié la nature, viole le caractère des sites. Il place des pins au bord d'un ruisseau, et des peupliers sur la montagne [...]. L'étude de la botanique me semble utile au paysagiste, quand ce ne serait que pour apprendre le feuillage et ne pas

donner aux feuilles de tous les arbres le même limbe et la même forme » (Chateaubriand, 1993, pp. 8-14).

Il est vrai que l'idéologie du paysage composé a pu engendrer, en ce qui concerne les Pyrénées, d'étranges cohabitations. Ainsi, l'un des premiers *Cirque de Gavarnie* gravés fin XVIII^e voit-il son premier plan planté de pins parasols, dignes de la plus suave campagne romaine. Qui est le fautif : l'auteur du dessin original, l'Anglais Archibald Robertson (cf. Saule-Sorbé, 1993, pp. 241-242), ou bien le graveur interprète italien Volpato ?

Laveu d'un Ramond déchiré entre deux partis, celui de sa passion pour la vérité scientifique et celui de son goût pour les grands maîtres du paysage, exprime le balancement entre l'objectivité scientifique et l'idéalisme de l'art au cœur d'une société qui s'apprête à faire fructifier l'héritage du siècle des Lumières à travers le progrès.

DE LA PEINTURE DE PAYSAGE AUX « TABLEAUX DE LA NATURE »

Humboldt et l' « Influence de la peinture de paysage sur l'étude de la nature »

Nous pouvons conférer une valeur d'authenticité au dessin de Ramond, dans la mesure où sa justesse peut soutenir la comparaison avec une photographie du même point de vue. Cette valeur en fait un interface fiable entre science et art. Mais que dit, au même moment, le scientifique qui réfléchit à l'intérêt et au rôle que peut revêtir la représentation artistique ? Que pense par exemple un Alexandre de Humboldt dont les archives personnelles de Ramond conservent lettres et ouvrages ? Les deux hommes ont souvent eu l'occasion de se rencontrer à Paris, de lire et d'écouter à l'Académie des sciences ou à l'Institut les avancées de leurs travaux respectifs et d'échanger profitablement à leur propos⁶. Depuis son retour triomphal d'Amérique latine en 1804 et jusqu'en 1826, le savant allemand réside en effet à Paris. Ramond, quant à lui, est devenu membre associé de l'Institut en 1801, rentre à l'Académie des Sciences l'année suivante, et s'est établi à Paris où il s'éteint en 1827, au terme d'une carrière scientifique et politique bien remplie. Cette même année, Humboldt s'attelle à la rédaction de *Cosmos*, dont le contenu, selon ses dires, occupe son esprit depuis un demi-siècle (cf. Humboldt, 2000).

⁶ Dans les *Tableaux de la Nature*, Humboldt fait références aux *Voyages au Mont-Perdu*.

Deux chapitres sont consacrés l'un à la « Littérature descriptive », l'autre à l'« Influence de la peinture de paysage sur l'étude de la nature ». Le premier disserte « Du sentiment de la nature suivant la différence des races et des temps » et s'appuie sur un dépouillement remarquable de la littérature, des Grecs aux romantiques allemands, qui amène Humboldt à louer « l'art, dont la mission est de fondre les réalités dans une image harmonieuse ». Le second est sous-titré « De l'art du dessin appliqué à la physionomie des plantes... » et formule d'emblée que la peinture de paysage est « propre à répandre l'étude de la nature » car elle « met à même de contempler la physionomie des plantes dans les différents espaces de la terre », « favorise le goût des voyages lointains » et invite, « d'une manière aussi instructive qu'agréable, à entrer en commerce avec la libre nature ». Au fil des pages, l'auteur se montre connaisseur et critique avisé de l'art : « L'histoire de l'art nous apprend par quel progrès l'accessoire est devenu peu à peu l'objet de la représentation ; comment la peinture de paysage dégagée de l'élément historique a pris rang et est devenue un genre à part [...] séparation qui a favorisé le progrès général de l'art... ». Ses références privilégiées sont Jan Van Eyck pour le « soin apporté aux détails du paysage », Titien pour son « sentiment de la nature », Claude Lorrain pour les effets de lumière et les lointains vaporeux, Ruysdael pour ses forêts sombres et ses nuages menaçants, Gaspard et Nicolas Poussin pour avoir donné « aux arbres un caractère si imposant et si fier » ; il vante le « rare bonheur » avec lequel Rubens « se fait paysagiste » devant « le plateau aride et absolument désert » de l'Escorial, etc.

Plus loin, le savant déplore que les artistes affectés aux grandes expéditions aient été souvent choisis au hasard. Il considère en effet avec le plus grand sérieux leur mission. C'est en définissant celle-ci qu'il rejoint le programme et la didactique du paysage proposée autrefois par R. De Piles. « Prendre des esquisses en face des scènes de la nature est le seul moyen de pouvoir, au retour d'un voyage, retracer le caractère des contrées lointaines dans des paysages achevés », d'où la nécessité de prendre sur les lieux « un grand nombre d'études partielles » dessinées ou peintes à l'air libre, « images exactes des choses ».

« La peinture de paysage n'est pas non plus purement imitative, continue Humboldt, mais elle a un fondement plus matériel [...]. Elle exige de la part des sens une variété infinie d'observations immédiates, observations que l'esprit doit s'assimiler, pour les féconder par sa puissance et les rendre aux sens, sous la forme d'une œuvre d'art ». Cette dernière s'impose alors comme le « fruit d'une contemplation profonde de la nature et de la transformation qui s'opère dans l'intérieur de la pensée ».

Cosa mentale, la peinture est donc bien intelligence du réel au sens étymologique de ce mot, le préfixe *in* renvoyant bien à l'intériorisation nécessaire et la racine *legere* à cueillir, choisir, rassembler. A l'instar de la théorie classique, le paysage peint s'élabore en deux temps : la prise de notes sur le vif comme saisie de l'« élément borné fourni par la perception sensible », puis son intégration « à la profondeur des sentiments et à la force de l'imagination ».

La peinture de paysage tient lieu pour Humboldt de paradigme. Si, dans son acception classique, le tableau est la réunion en un tout harmonieux de parties choisies avec discernement, le scientifique précise bien dans la préface de *Cosmos* que « saisir le monde des phénomènes et des forces physiques dans leur connexité et leur influence mutuelle » repose sur la maîtrise de « connaissances spéciales » qui « par l'enchaînement même des choses, s'assimilent et se fécondent mutuellement ». La science comme l'art s'appuient sur la saisie et la compréhension des relations ou liaisons de parties à un tout, élucidant et exposant le mystère du monde dans son extraordinaire variété d'associations naturelles. Il en résulte que l'artiste et le savant rattachent le visible à l'invisible, l'invisible étant les causes profondes de telles contiguités.

Quel est le projet du savant en invoquant l'art ? C'est la convergence des sciences de la terre et des sciences humaines — dont l'esthétique, branche de la philosophie, et les sciences de l'art —, tant leur complémentarité s'avère nécessaire à la compréhension de l'univers. La peinture de paysage est à même de communiquer visuellement par une vision globale et simultanée ce que les mots restent pauvres à décrire. Exposition par l'image que les choses existent comme telles, elle prend part à l'aventure de la connaissance propre au siècle des Lumières et au début du XIX^e, dont l'acteur idéal est à la fois homme d'art, d'action et de savoirs pluridisciplinaires.

C'est un tel profil qu'incarnait déjà Ramond. Toutefois, conscient de ses propres limites dans l'art du paysage et répondant en 1797 à un courrier du peintre paysagiste Valenciennes, il déplorait la chose suivante :

« Mais vous-même, ami de la nature et grand peintre, que ne venez-vous durant cette saison placer votre chevalet en face de ces sites sublimes que nous nous efforçons de décrire, et que vous seul savez peindre ? Rendez à l'art ce service de le mettre en regard avec ces masses imposantes, qui n'ont encore produit que de mauvais tableaux parce qu'elles n'ont été vues ni par Salvator, ni par Poussin, ni par Claude Lorrain, ni par vous. L'Arcadie est ici... »⁷. Pré-

⁷ La retranscription intégrale de cette lettre (collection particulière) a été publiée in Ramond (1978, note 15, p. 38).

cisons que ce peintre distingué sollicitait des informations et des échantillons sur la faune des Pyrénées en matière d'oiseaux et d'insectes. Un autre passage de la réponse de Ramond — « je suis à votre service dans les lieux où je puis satisfaire votre goût pour l'histoire naturelle, et ce n'est pas avec un homme tel que vous que je considérerai l'utilité des échanges que vous me proposez » (Ramond, 1978, note 15, p. 38) — est révélateur des connexions recherchées par les esprits éclairés entre science et art autour de 1800. Ce diapason des savoirs résonnera aussi longtemps que l'étude de la planète ne sera pas l'objet de la division accélérée des savoirs, de l'instrumentation poussée du regard et de la spécialisation de l'image multiple.

Du tableau peint au tableau de la nature

A présent que nous avons détaillé les principes artistiques du tableau de paysage, comment Humboldt géographe les transpose-t-il au « tableau de la nature » ? Selon lui, et en cela il rejoint Kant, le tableau doit transmettre l'unité du monde tel qu'il apparaît à l'humanité dans l'espace et le temps et permettre de « contempler l'ensemble de la nature, surprendre l'action commune de toutes les forces qui l'animent... » (Humboldt, 2000, vol. 1, p. 3). L'ambiguïté du terme « tableau » — qui évoque tout à la fois la peinture, la description, la classification, la physionomie, la représentation — n'embarrasse point le savant. Au contraire, on pourrait dire qu'il s'en sert autant dans le domaine de l'expression littéraire, de l'explicitation scientifique que dans celui de l'organisation et de la transmission d'informations. Les textes qui présentent les types de paysages et de milieux fonctionnent comme des tableaux. Formes d'ensemble, couleurs, rythmes et lignes dominants, ambiance lumineuse sont indiqués avec précision pour introduire à un lyrisme mêlé d'enthousiasme communicatif. Le texte comme le tableau « transportent », font voyager l'imaginaire et le regard. On sait par ailleurs qu'en digne homme des Lumières, Humboldt est rompu à un grand nombre de pratiques, et notamment à celle du dessin. Formé à cet art dans sa jeunesse, il possède un coup de crayon indéniable et des facultés d'observation qui lui permettent de rapporter de ses voyages de nombreuses esquisses et études documentaires (paysages, planches botaniques, représentations de la faune). Pour ses commentateurs, il ne fait pas de doute qu'avec *Vues des Cordillères*, le savant voyageur montre la voie et établit un modèle d'équilibre harmonieux entre image et texte » (Humboldt, 2000, vol. 2, p. XIII). Jean-Paul Duviols parle rétrospectivement d'une école humboldtienne de peintres dont le plus représenta-

tif est sans doute resté Johan Moritz Rugendas qui séjourna en Amérique pendant 20 ans (Humboldt, 2000, vol. 2, pp. XIII-XIV)⁸. A son retour du Brésil (1820-1824), cet artiste rencontre le savant à Paris et l'éblouit par ses dessins et peintures de la nature tropicale. C'est à l'instigation du scientifique qu'il s'embarque pour un second voyage, fort des conseils et exigences émis par le savant. Si leur projet de collaboration pour l'*Essai sur la Géographie des plantes* n'a pas abouti, Rugendas s'est cependant employé à mettre au point la formule idéale du tableau qui devait restituer et traduire la « physionomie » des paysages explorés. L'écrivain argentin César Aira s'est intéressé au parcours de ce peintre né à Augsbourg en 1802, et en a tiré un court et passionnant roman (Aira, 2001). Selon son analyse, si la vue (au sens de *vedute*) était apparue à Humboldt comme le chemin le plus adéquat pour parvenir à appréhender le monde dans sa totalité, elle n'était cependant pas le fragment d'univers embrassé par l'œil et pris sur le motif mais « la somme d'images coordonnées dans l'ensemble d'un tableau, dont le 'paysage' était le modèle. Le géographe artiste devait alors capter la 'physionomie' du paysage à travers ses traits caractéristiques, 'physionomiques', qu'il reconnaissait grâce à une étude érudite de naturaliste. La disposition organisée des éléments physionomiques dans le tableau transmettait à la sensibilité de l'observateur une somme d'informations. Ces traits n'étaient pas isolés mais systématisés, afin d'être captés intuitivement : climat, histoire, mœurs, économie, races, faune, flore, régime des pluies, des vents... La clé était la 'croissance naturelle' : voilà pourquoi il mettait au premier plan l'élément végétal. Et voilà aussi pourquoi Humboldt cherchait ses paysages physionomiques sous les tropiques, où la richesse végétative et la vitesse de croissance étaient incomparablement plus grandes qu'en Europe » (Aira, 2001, pp. 10-11).

Il est évident que l'esprit de système du paysage idéal hante cette méthode basée sur le recours à la sélection et à la classification, ainsi que sur l'importance du premier plan ; c'est bien dans la logique du tableau-microcosme comme médiation savante, qu'ont œuvré les artistes Rugendas, Hildebrandt ou Bellerman cités par Humboldt (Aira, 2001, p. 13)⁹.

Parallèlement à cette effervescence scientifique autour de la figuration des paysages, une nouvelle école de peinture voit le jour autour de 1830 en France : l'école de Barbizon dite aussi « école de la nature » domiciliée aux abords de la forêt de Fontainebleau. Ses prémisses, de la fin des lumières

⁸ Aux renseignements fournis par J. P. Duviols il faut ajouter l'appréciation élogieuse de Humboldt lui-même, voir vol. 1, p. 416.

⁹ Voir à propos de ces artistes les œuvres reproduites dans un article dont nous avons repris ci-dessus quelques passages : Saule-Sorbé, 2006, pp. 68-72.

aux années 1820, sont liés à la venue de paysagistes classiques et d'élèves de Valenciennes qui manifestent un goût de plus en plus vif pour l'étude à l'air libre ; leurs études de petit format taillent à vif dans le visible et préfigurent la saisie fragmentaire que la photographie rendra familière dans les années 1840. Ils y pratiquent ce que Valenciennes appelle le « paysage-portrait » qui « nous fait voir la nature telle qu'elle est », délaissant le paysage composé qui « montre la nature telle qu'elle pourrait être » (Valenciennes, 1973, pp. 380-381).

Autour de 1830, leurs études s'imposent sur les cimes du Salon de Paris, surtout lorsque Corot les a arrachées au soleil d'Italie. Elles sont autant poésie lumineuse qu'épreuves scientifiques en accord avec Peter Galassi qui, évaluant les études sérielles d'un même motif paysager de leur maître Valenciennes, déclarait déjà qu'elles possédaient « toute la rigueur de l'investigation scientifique » (Galassi, 1991, p. 28). Dans le langage des peintres, cela revient à copier la nature, puisque l'invention n'intervient pas. C'est ainsi qu'à la suite des artistes voyageurs pré-romantiques et romantiques qui travaillaient leurs paysages à l'instar de Ramond, de jeunes et talentueux « copieurs », ardents arpenteurs, comme Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) et Schrader (1844-1924) auront la révélation de la montagne avec les Pyrénées. Ils n'auront de cesse de la peindre et de cartographier avec beaucoup de brio.

Avec eux se clôt autour de 1870 l'ère de la découverte des montagnes et des lointains sous le sceau de la fusion entre art et science, beauté et vérité, harmonie universelle et intimité de la nature, valeurs qui firent du romantisme une étape fondamentale et charnière de l'affranchissement comme de l'épanouissement des savoirs géographiques et de la peinture du paysage en plein air.

LES PYRÉNÉES À L'ŒIL NU D'EUGÈNE VIOLLET-LE-DUC

« Je m'attache plus que jamais à copier consciencieusement »

Voilà ce qu'écrivit, le 12 juin 1833, du haut de ses vingt ans et au pied des Pyrénées, Eugène Viollet-le-Duc à son père (cf. Viollet-le-Duc, 1972)¹⁰. Il entreprend alors un voyage dans les Pyrénées qui durera quatre mois et demi, tient un journal et correspond régulièrement avec sa famille. Au cours de ses excursions, il sait réserver du temps à la peinture sur le motif et termine parfois ses études « en cabinet », c'est-à-dire à l'auberge. Les lettres rédigées cet été-là, par bribes, nous édifient quant à l'esprit de son travail face

¹⁰ De cet ouvrage sont extraites toutes les citations concernant son voyage aux Pyrénées.

à la nature : « J'ai fait ce matin un bon morceau d'un panorama de Bayonne, et je m'en suis donné à copier des montagnes et des arbres » ; « je m'aperçois que plus je copie la nature, et plus cela devient pour moi un véritable travail ; je n'accorde plus rien au chic, et il ne se trouve dans mes dessins aucune facilité d'exécution... » ; « je sens très bien que quand je copie consciencieusement du paysage, je fais un pas de plus dans mon art spécial, dans l'architecture ». Ici le jeune homme relie la beauté de ce qu'il voit à celle de l'art en général puis à celle de l'architecture en particulier, il déplace un savoir faire d'une discipline à l'autre : « Voyez comme les architectes anciens savaient profiter des emplacements, savaient trouver des points de vue, savaient accorder leurs monuments avec le paysage qui les entourait... ». A Oloron, une vive discussion l'oppose à un artiste voyageur qui s'était risqué à parler du genre anglais ; Viollet-le-Duc d'enchaîner « ... parce que les nuages ne vous cachent pas les trois quarts de votre paysage, il n'y a pas d'effet ! Voyez donc si vos Anglais ou vos Anglaises feront une vue de ce pays-ci à midi sans un nuage ? s'ils sauront où mettre la lumière ? Je parie que même cette Anglaise [...] a fait toutes ses aquarelles au coucher du soleil ou avec des nuages et des brouillards ... il est bien plus simple de mettre un nuage sur une plaine ou une montagne que de la dessiner ». De telles réflexions laissent penser à quel point chez lui la copie, comme observance de la nature, est aussi une éthique, un refus des stratégies qui consistent à appliquer, mais pas à VOIR.

Son travail sous la dictée de la nature ne peut mieux s'exprimer que dans le récit suivant, alors qu'il parvient au pied d'un pic du Midi d'Ossau totalement éclipsé par le brouillard : « Je demandai à mon guide où était bien positivement le Pic du Midi ; je me plaçai, je pris un papier, et sans voir le Pic je fis les devants que je voyais. [...] peu à peu les nuages s'élevèrent, je vis la neige éclairée par le soleil ; à mesure que je voyais quelque chose je la traçai immédiatement, de sorte que presque tout mon dessin a été fait de bas en haut. Tout à coup le sommet double du Pic perça les nuages, les flancs déchiquetés se détachèrent sur un ciel d'un bleu noir, ses longues crevasses remplies de neige nous apparurent, et sa masse énorme étant alors tout à fait débarrassée de nuages, je pus la dessiner dans toute son horreur ».

Aux environs d'Argelez, dans les Hautes-Pyrénées, « Je fais des aquarelles, écrit-il à son père, car la couleur de ces pays-ci m'a semblé trop belle pour que je ne cherche pas tant bien que mal à la rendre ; mais au reste toujours beaucoup au-dessous de la nature, et cela parfois me met en colère. [...] les détails sont aussi nets à trois lieues qu'à trois pas ... les plans se détachent entre eux par la couleur, bien rarement par la valeur... ».

A Gavarnie, au pied du Cirque, le jeune homme ressent difficilement de prime abord le spectacle des « grandes flaques de neige », des « pierres ébou-lées », le « bruit des cascades et surtout ce froid humide, ce vent furieux causé par la grande cascade ». La muraille ne l'apprivoise que par son image interpo-sée, « lorsque j'eus dessiné quelque temps..., lorsque mes yeux se furent habi-tués à la stérile horreur de ce lieu je commençais en en voir les beautés, et en le quittant le cirque me sembla admirable ». Là « rien de vague, tout est posi-tif, se voit, se sent, frappe et laisse une empreinte profonde ».

Au regard de l'aquarelle qu'il en a tirée (figura 6), que peut-on constater ? Viollet-le-Duc nous offre l'un des effets de hors champ les plus forts de toute l'iconographie pyrénéenne, premières photographies comprises (figura 7). Si le spectateur a le sentiment d'un rendu mécanique (la froideur de la coupe,

FIGURE 6

EUGÈNE VIOLLET-LE-DUC, VUE DU CIRQUE PRISE À SON ENTRÉE,
18 JUILLET 1833



Aquarelle, 25 × 32,5 cm, collection particulière.

FIGURE 7

SZWEYER, PHOTOGRAPHE POLONAIS EXERÇANT DANS LES BASSES-PYRÉNÉES, GRANDE CASCADE DU CIRQUE DE GAVARNIE, VERS 1860-1861



Tirage sépia contrecollé sur cartoline, 25 x 28 cm, collection particulière.

l'absolu naturel de l'ensemble), le résultat force l'analyse. A l'instar des grands maîtres de l'aquarelle tels Bonington, Cotman, Girtin — n'en déplaise au jeune anglophobe — et du lavis d'architecture, le jeune peintre procède par passages colorés transparents commençant par l'ensemble (réserver les névés, tonalité du fond de muraille) et finissant par le particulier (détail de la roche, de la végétation), procédant du plus clair (lumineux) au plus foncé (jeux d'ombre, éléments à contre-jour). D'où l'extraordinaire sensation de rattachement de ce fragment au tout, l'impression ici que la partie suffit à exprimer le tout minéral, lumineux, atmosphérique et sauvage. Cet impact réside aussi dans le fait que l'œil du peintre taille dans la base du cône visuel ; sa « vue » correspond à cette coupe, et c'est en cela qu'elle surprend, alors que l'on était habitué à ce que le tableau laisse de la marge à l'effet de focalisation du regard.

L'image était recadrée par des arbres ou bien s'estompait « à bords flottants », restant inachevée. Lisible et précise avec la même intensité partout, l'aquarelle de Gavarnie offre le fascinant spectacle d'un point nodal de la structure du Cirque (le mur de la Grande cascade et le départ des gradins) dont elle saisit d'emblée l'identité géologique et géomorphologique. Comme dans les toits, cheminées et autres murs peints par Valenciennes, le morceau d'un grand mur — Gavarnie — dicte ses lignes de force à la topographie picturale. Il n'y a plus de recherche de composition si ce n'est un cadrage auquel préside un point de vue physique et précis, un « ici et maintenant ».

Viollet-le-Duc n'est pas dupe, il sait que ses aquarelles ne racontent rien, elle rendent compte des phénomènes interactifs d'une nature naturante. Quelques amateurs de Cauterets, ayant demandé instamment à les voir, « en ont eu des bâillements pendant des heures ».

Cette justesse de vue, exercée inlassablement dans les Alpes autour du Mont-Blanc, va être le moteur d'une quête possessive du sommet mythique¹¹. A Chamonix, à partir de 1868 toutes ses courses convergent vers un même but : le levé

FIGURE 8
CHAMBRE CLAIRE, XIX^e SIÈCLE



Inventée en 1804 par le physicien anglais Wollaston et hybridant la crayon et le rayon, la chambre claire est un petit instrument à l'aide duquel on peut relever par décalque l'image, d'un objet ou d'un paysage, projetée sur le papier grâce à un prisme qui renvoie en réduction son émanation lumineuse sur le papier. Elle était couramment utilisée au XIX^e siècle par les dessinateurs, les paysagistes, les naturalistes, les physiologistes, ou encore par les employés du Cadastre.

¹¹ Pour en savoir plus, se reporter à Frey 1988 ; Frey et Grenier 1993.

FIGURE 9
EUGÈNE VIOLLET-LE-DUC, *LE MASSIF DU MONT BLANC*



Carte au 1 :40 000, 1876, vue partielle.

de la carte du massif. Tout comme pour Schrader au même moment, il mène peinture de paysage, dessinant sur le motif, et activité de géographe cartographe, multipliant les modes d'appropriation : mesures, triangulations, photographies, dessins au télé-iconographe — il a l'idée ingénieuse d'adapter une chambre claire (figura 8) sur une longue-vue —, pochades en couleurs qui préfigurent la picturalité de la future carte, etc. L'architecte s'aide aussi de cartes existantes, des minutes de Mieulet et de photographies de Civiale et de Bisson.

Saisissante de vérité et d'illusionnisme, sa carte au 1 :40 000 lithographiée en couleurs, *Le Massif du Mont-Blanc*, est publiée en 1876 chez Baudry à Paris (figura 9). Toutefois, pour les spécialistes, sa méthode tient du « bricolage topographique », sa carte est « œuvre d'art plus que de science », elle « n'offre pas une grande exactitude géométrique mais un saisissant rendu des rochers et des glaciers »¹².

¹² Sur la réception de cet œuvre cartographique, se reporter à Frey 1988, pp. 39-59.

SCHRADER : « PAR LE BEAU DIRE LE VRAI »

« Une carte est un portrait en même temps qu'une définition »

Nous avons longuement commenté l'œuvre de Schrader à travers une monographie et divers articles (Saulé-Sorbé [dir.] 1997 ; Saulé-Sorbé et Berdoulay, 1998, 1999). Nous soulignons ici ce qui fait l'originalité de l'œuvre pluriel qu'il laisse : une profonde complémentarité entre science et art. Sa double vocation de peintre et de géographe est née d'un coup de foudre visuel lorsqu'il aperçoit pour la première fois, en août 1866, la chaîne des Pyrénées. Le souvenir qu'il en garde hante durablement ses écrits : « Ce linéament d'un bleu pâle, ponctué de blanc pur, à peine différent d'un nuage, pourquoi produit-il sur nous une impression si particulière ? Souvent les illusions revêtent l'aspect de la réalité ; ici, c'est l'inverse : la réalité prend l'aspect de l'illusion » écrit-il encore en 1897 (cf. Schrader, 1936). Sa sensibilité à la nature, étayée par une solide culture littéraire germanique et rousseauiste, répond au choc face à cette beauté sublime par le désir de prendre possession, d'aller au-delà du tableau — du décor façon R. De Piles.

Cette possession prend instantanément la forme du dessin et de la peinture. « Faits d'abord au simple point de vue du pittoresque », les premiers sites dessinés reprennent le circuit et les points de vue des romantiques cantonnés au pied des montagnes. Très vite, Schrader aborde la haute montagne et, à travers ses choix de points de vue, manifeste une préférence pour ce qu'il appelle « la plus belle zone des montagnes », « celle où on dépasse, tout en étant soi-même surpassé ». C'est là que l'on trouve « le plus haut degré de beauté [...] De très haut, derrière chaque cime surgit une autre cime, jusqu'à effacement total dans le lointain. Le paysage y devient plus géographique, mais en même temps moins pittoresque. Les vallées, complètement aplaties, s'y présentent en plan topographique, etc. » (Schrader, 1936, II, pp. 1-19). De tels propos laissent apparaître que la force du sentiment esthétique est à la source d'une « pulsion cartographique » (Rougé, 1994, p. 6). Nous retrouvons l'expérience de Pétrarque au Mont-Ventoux (cf. Saulé-Sorbé, 2006, pp. 52-54) enrichie des outils que l'avancement des sciences ont donnés à l'homme : une discipline et une pratique scientifiques.

De l'expérience renouvelée des sommets balisant son massif préféré entre tous, celui du Mont-Perdu, les aptitudes et l'intelligence visuelles de Schrader vont donner naissance à une instrumentalisation originale du regard et du relevé graphique. On ne peut mieux résumer sa genèse que ne le fait Schrader lui-même. Tout part des panoramas circulaires — des bandeaux mis bouts à

FIGURE 10

FRANZ SCHRADER, *DEPUIS LE TAILLON*, VERS 1869

Fuente: Deux feuilles d'album reconstituant le paysage en bandeau, 15 x 46 cm. collection particulière.

bout (figura 10) — « sur lesquels, pendant les soirées d'hiver, nous nous efforcions, à l'aide des cartes de l'Etat-major, de discerner les pics ou les vallées que nous avions retracés sans en connaître les noms. Tout ne concordait pas, la vérification devenait parfois impossible, et devant les divergences nous ne pouvions que nous donner tort. Rien cependant ne nous disait que nous n'avions pas raison, et le désir d'en avoir le cœur net nous donna la pensée de contrôler nos dessins, non plus après coup, mais à l'avance, de façon que l'examen de la nature devînt une dernière vérification. Le moyen très simple que nous employâmes contenait en germe » l'orographe (figura 11).

« Je prend un papier fort, continue-t-il, dont le centre est relié à la circonférence par deux minces bandes croisées. Ce centre est fixé sur la carte à l'aide d'une épingle, en un point où nous pensons nous élever. Un fil, attaché à l'épingle et promené sur la contrée environnante, rencontre à des angles divers les cimes ou les vallées dont nous marquons la direction sur le cercle [...] Avant de nous élever sur une cime, nous apprenions pour ainsi dire par cœur le panorama qu'elle devait nous offrir [...] Cependant, certains détails relevés sur la carte ne concordait pas exactement avec la réalité, mais alors la vérification était facile [...] La rare magnificence du spectacle qui se déroulait devant nous, le caractère de régularité de ces montagnes calcaires, nous inspirèrent immédiatement le désir de refondre et de compléter, pour cette région, le travail de l'état-major [...] En y réfléchissant, il nous parut que nous pourrions réaliser notre projet au moyen d'un appareil suffisamment complet pour mesurer du premier coup et inscrire en même temps mécaniquement tous les points de l'horizon [...]. Il s'agissait, en un mot, de décalquer l'horizon de chaque

FIGURE 11

OROGRAPHE PRIMITIF EN BOIS DE FRANZ SCHRADER, 1873



Musée pyrénéen, Lourdes.

point de vue, de sorte qu'après un simple relèvement circulaire, nous puissions emporter dans notre sac, non pas des chiffres ou des notes, mais la chaîne de montagne elle-même... » (cf. Schrader, 1936, II, pp. 1-28) (figura 12).

« Décalquer l'horizon », « emporter la chaîne de montagnes elle-même » sont explicites, « amener la nature à se dicter elle-même » formulera-t-il aussi.

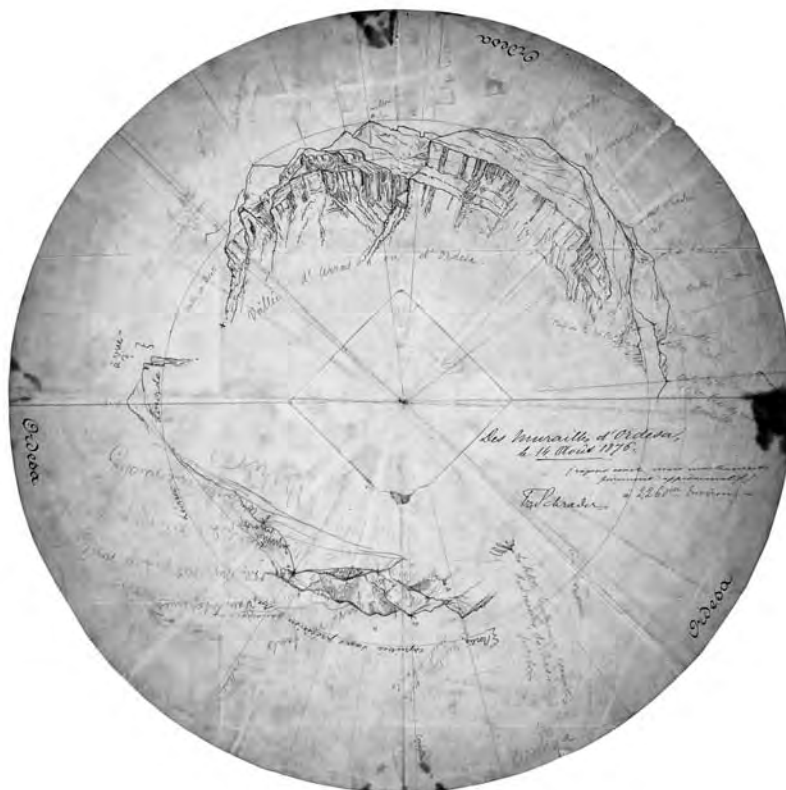
Ces mots de Schrader, sa passion pour un objet et son extraordinaire ingéniosité quant à en créer des substituts nous projettent à la fois dans le passé des mythes et légendes qui fondent nos comportements et dans le futur de l'évolution des techniques de représentation. Schrader lui-même fait référence, au soir de sa carrière de géographe se rappelant ses années de topographe officieux¹³, à l'histoire de Dibutade¹⁴.

¹³ Se reporter au Saule-Sorbé (dir.), 1997.

¹⁴ Cf. Pline, *Histoires naturelles*, livre XXXXV (cité in A. M. Lecocq, *La peinture dans la peinture*. Paris, Adam Biro, p. 100).

FIGURE 12

FRANZ SCHRADER, ORDESA, 14 AOÛT 1876, RELEVÉ À L'OROGRAPHE



Crayon, encre et plume, collection particulière.

L'évocation de cette charmante histoire, sous la plume de Franz Schrader orne la préface d'un ouvrage, *Excursions topographiques dans la vallée de Caunterets* (1920) rédigé par un jeune collègue et ami pyrénéiste, Alphonse Meillon, topographe et géodésien à temps perdu. Le géographe saisit l'opportunité de faire l'éloge de la topographie volontaire qui vint à point nommé relayer la topographie officielle de l'armée française après la défaite de Sedan en 1870. « Une opinion antique, écrit-il, voyait l'origine de l'art dans l'amour. On pensait qu'un berger, ne pouvant supporter l'absence de celle qu'il aimait, avait retracé les contours de son ombre, projetée par le soleil, pour se retrouver près

d'elle lors même qu'il en serait éloigné. C'est un sentiment analogue qui incitait quelques montagnards fervents à étudier, puis à retracer la contexture, la physionomie et les proportions de leurs montagnes préférées ».

De manière consciente ou inconsciente, Schrader déforme la légende rapportée par Pline l'Ancien. Si le sens de ce geste, à savoir que l'origine de la peinture, en tant que représentation fidèle des choses et des êtres, est liée à une belle histoire d'amour, est intact, Schrader manipule quelque peu le scénario. Reliant la pulsion graphique à la pulsion scopique qu'il substitue à la pulsion amoureuse, il se substitue à Dibutade, sous les traits d'un berger, pour relever les contours de l'objet vénéré, la montagne.

La moisson des tours d'horizon récoltés lors des premières campagnes (début des années 1870) aboutit à la réalisation et à la publication en 1874 de la *Carte du Mont-Perdu et de la région calcaire des Pyrénées centrales*, qui fit sensation tant le rendu du relief et sa vérité étaient en rupture avec tout ce qui avait précédé, elle fut perçue comme un véritable tour de force (v. Saule-Sorbé, 2005 ; Rodes, 1997).

La manière dont Schrader commente le labeur du cartographe quant à l'expression linéaire et au modelé du relief est particulièrement intéressant au regard d'une relation fusionnelle entre science et art. Le recours au portrait en l'occurrence donne plus de poids à sa démonstration. « Le modelé d'un visage ne saurait se limiter à un ensemble de traits de construction » dit-il, de même, une fois la carte construite, il reste au topographe à « transformer le schéma en une œuvre achevée », la « notation en une représentation ». Il faut affirmer les formes générales, mettre en valeur les arêtes rocheuses en jouant de la force relative du trait de contour et d'habillage. Lorsque Schrader écrit : « La continuité du trait de contour [...] doit correspondre à la continuité des formes que ce trait représente », et fait référence à l'art du dessin du célèbre Ingres (1780-1867), particulièrement les virtuoses portraits de familles qu'il exécuta au crayon pendant son premier séjour à Rome (figura 13). Il est indéniable que Schrader a vraiment regardé, analysé et compris la manière de procéder de l'artiste. Il a pu voir au Louvre, ou dans une édition soignée, la *Famille du Prince Bonaparte* ou *La famille Stamaty* dans lesquels, d'un personnage à l'autre, circule la fameuse « ligne-arabesque » qui donne au groupe son unité et sa cohérence spatiales. Tout est exprimé par le trait : la psychologie, la forme, la galbe la lumière. Selon ses accents, sa modulation, ses inflexions, le tracé met en retrait ou éclaire chaque détail. L'attache d'un bras et d'un avant-bras chez Ingres, ou le point de liaison entre deux crêtes de part et d'autre d'un port ou d'une brèche dans un dessin de Schrader trouvent une formulation identique, usent des mêmes

artifices d'expression, d'un langage plastique similaire. Le géographe n'hésite pas à dire que l'examen des dessins des grands maîtres, de Raphaël à Ingres en passant par Holbein, éclairera le topographe et conclut que « toute esquisse de Holbein est une préparation de topographie », rajoutant en note qu'elles sont aisées à se procurer en cartes postales.

FIGURE 13

J. D. INGRES, *LA FAMILLE STAMATY*

Mine de plomb, 46,3 × 37,1, Rome 1818, Paris, Musée du Louvre

Schrader va plus loin encore dans sa confrontation. Le travail d'analyse du rocher, sa reconstruction graphique, son habillage rejoignent la célèbre méthode d'Ingres. Héritée de son maître David, elle consistait, lorsque le peintre devait exécuter le portrait de quelque riche bourgeoise, à faire poser nus, puis progressivement habillés des modèles professionnels. Ces derniers prenaient la pose de la cliente, le peintre en exécutait une série d'études, de manière à parfaitement assimiler le positionnement du corps, les articulations de l'attitude, à faire en sorte que derrière les atours la restitution anatomique et charnelle soit irréprochable. La connaissance de ce processus amène Schrader à citer le célèbre adage d'Ingres : « le dessin est la probité de l'art » pour enchaîner : « Quel grand peintre a osé ou oserait peindre une figure drapée sans l'avoir d'abord étudiée nue ? La peindre nue, avant d'en avoir longuement étudié le squelette et la musculature ? ».

De cette réflexion découle chez lui la notion de vrai, car « nulle œuvre, artistique ou scientifique, ne peut être belle, qu'à la condition d'être d'abord vraie ».

Pour Schrader, le vrai n'est pas une « reproduction textuelle et complète », aveuglement mimétique, mais une « représentation raisonnée » de l'objet intelligemment considéré (Schrader 1936, II, pp. 339-380).

Parler de l'œuvre artistique développé en parallèle par ce géographe nous mènerait trop loin... Nous n'avons pas retrouvé par la suite le militantisme passionné de Schrader quant à croiser les armes de l'art et de la science pour éclairer l'homme sur la beauté du monde. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a plus, après lui, de telles connexions. Il y en a, simplement elles n'ont pas les mêmes objets d'étude, les temps et les moyens ont changé, et de plus en plus rapidement... aussi est-il temps de conclure en resserrant notre propos.

C'est à travers la symbiose entre poétique du dessin d'art et mise en œuvre d'une technique graphique adaptée à la connaissance scientifique que Schrader rejoint celle recherchée par Humboldt entre vision géographique (physionomie des pays) et vision picturale (paysage composé). Si Humboldt avait besoin du peintre, peintre et géographe ne font qu'un avec Viollet-le-Duc et Schrader. Le premier avait trouvé sa formule en associant un appareil de décalque du visible (la chambre claire) à la science des effets picturaux. Pour Ramond qui fut leur devancier et pour eux trois, l'art devait permettre d'atteindre la vérité.

Sur bien d'autres plans, ces quatre pionniers à leur manière ont des affinités. Ainsi par exemple, de Ramond à Franz Schrader, son fils spirituel, mais aussi pour Humboldt et pour Viollet-le-Duc, chaque chose ou élément participe d'un tout qui la dépasse. Chacun d'eux a saisi cette fatalité au sens plein, par le regard, le sentiment, l'écriture ou la peinture. Nous pouvons citer en-

core une fois Schrader à propos du massif du Mont-Perdu qu'il foulait sur les brisées de Ramond : « Les formes y sont si puissamment ordonnées [...] chaque détail dépend si étroitement de l'ensemble, tout est si lié, si nécessaire, si fatal en quelque sorte, qu'on devine dès le premier coup d'œil une sorte de rythme et de discipline dans l'agencement de ce chaînon pyrénéen » (Schrader, 1936 [or. 1874], I, p. 1).

Il est des lieux aptes à susciter de telles intuitions et réciproquement des tempéraments à même de ressentir leur propre appartenance au grand tout. A condition d'en faire l'expérience, à corps perdu sans doute.

Recibido : 29/07/2010

Aceptado : 23/09/2010

BIBLIOGRAPHIE

- Aira, C. (2001) : *Un épisode dans la vie du peintre voyageur* ; trad. Michel Lafon. Marseille, André Dimanche Editeur.
- Chateaubriand, F.-R. de (1993 ; or. 1795) : *Lettre sur le paysage en peinture*. La Rochelle, Rumeur des âges [1830¹ dans *Œuvres complètes*, t. XXII. Paris, Ladvocat].
- De Piles, R. (1990 ; 1668-1708¹) : “ Du Paysage ”, in *Cours de peinture par principes*. Nîmes, Editions J. Chambon.
- Delaborde, H. (1984) : *Ingres, Sa Vie, Ses Travaux, Sa Doctrine*. Brionne, Gérard Monfort, coll. “ Imago mundi ”.
- Frey, P. A. (dir.) (1988) : *E. Viollet-le-Duc et le massif du Mont-Blanc 1868-1879*. Lausanne, Payot.
- Frey, P. A. et Grenier, L. (dirs.) (1993) : *Viollet-le-Duc et la montagne*, catalogue d'exposition. Grenoble, Glénat.
- Galassi, P. (1991) : *Corot en Italie, la peinture de plein air et la tradition classique*. Paris, Gallimard.
- Gilpin, W. (1982 ; 1792¹, 1^{ère} trad. fr. 1799) : *Trois essais sur le beau pittoresque*. Paris, Le Moniteur.
- Humboldt, A. de (2000) : *Cosmos. Essai d'une description physique di monde*. Paris, UTZ, 2 volumes.
- Ramond, L. (1978 ; 1801¹) : *Voyages au Mont-Perdu et dans la partie adjacente des Hautes-Pyrénées*. Genève, Slatkine (reprint ; or. Paris, Belin libraire).
- Rodes, M. (1997) : “ Deuxième partie ”, in H. Saule-Sorbé dir., *Franz Schrader (1844-1924), L'homme des paysages rares*, Pau, Editions du Pin à Crochets, volume 1.
- Rougé, B. (1994) : “ Dans l'œil de la montagne, de l'orographie à l'autographie ”, in H. Saule-Sorbé, *Orographes, Hommage à Franz Schrader*. Serres-Castet, Editions Jean-Marc de Faucompret.

- Saule-Sorbé, H. (1993) : *Pyrénées, voyage par les images*. Serres-Castets, Editions Jean-Marc de Faucompret.
- Saule-Sorbé, H. (2005) : “ En torno a algunas ‘orografías’ realizadas por Franz Schrader en los Pirineos españoles ”, in *Ería*, 64-65, pp. 207-220.
- Saule-Sorbé, H. (dir.) (1997) : *Franz Schrader (1844-1924) - L'homme des paysages rares*, auteurs : Guy Auriol (biographie), Michel Rodes (l'œuvre géographique), Hélène Saule-Sorbé (l'œuvre pictural). Pau, Editions du Pin à Crochets, 2 tomes.
- Saule-Sorbé, H. (2006) : “ Ante la prueba del motivo artístico : algunas reflexiones sobre la observación en el arte del paisaje ”, in N. Ortega Cantero (ed.), *Imágenes del paisaje*. Madrid, UAM-Fundación Duques de Soria, pp. 49-101.
- Saule-Sorbé, H. et Berdoulay, V. (1998) : “ La mobilité du regard et son instrumentalisation : Franz Schrader à la croisée de l'art et de la science ”, Actes du colloque international de géographie sur le thème “ Voyage, circulation et transfert d'idées géographiques (XIX-XXe siècles) ” qui s'est tenu à Lisbonne 27-29 août 1998 organisé par la commission d'Histoire de la Pensée Géographique, in *Finisterra, revue portugaise de geografia*, Lisboa, pp. 39-50.
- Saule-Sorbé, H. et Berdoulay, V. (1999) : “ Schrader face à Gavarnie, ou le géographe peintre de paysage ”, in *Mappemonde* 55 (septembre), pp. 33-37.
- Schrader, F. (1936) : *Pyrénées*. Toulouse-Paris, Privat-Didier, 2 tomes.
- Valenciennes, P.-H. de (1973 ; 1799) : *Eléments de Perspective Pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du Paysage*. Genève, Minkoff.
- Viollet-le-Duc, E. (1972) : *Voyage aux Pyrénées, 1833*. Lourdes, Les amis du Musée pyrénéen.

RESUMEN

La comunicación pretende presentar, a través de los trabajos de tres protagonistas del conocimiento geográfico de los Pirineos, las fusiones que se produjeron entre ciencias y arte desde fines del siglo de las Luces hasta los años 1870. En primer lugar, con Ramond, se ve cómo la divulgación impresa de la observación directa se lleva a cabo mediante los principios estéticos de la pintura de paisaje. Es lo mismo que promueve, pone en práctica y teoriza Humboldt en *Cuadros de la Naturaleza y Cosmos*. Posteriormente, se conforma una nueva mirada (Viollet-le-Duc, 1833) que, alejándose de las convenciones pictóricas, prefigura la futura imagen fotográfica. El paso de este tipo de visión a la instrumentalización de la mirada encontró en Franz Schrader una expresión singular y brillante, sin abandonar un ideal artístico ligado a la búsqueda de la belleza que remite en muchos aspectos al romanticismo.

PALABRAS CLAVE: paisaje; cuadro; observación; convenciones pictóricas; ideología estética; experiencia sensible.

ABSTRACT

By means of the work of three major authorities on Pyrenean geography, the intention of this communication is to underline the fusion between the sciences and art from the start of the 18th century until the 1870s. First, with Ramond, we see how the scientific method of direct observation is joined to aesthetic principles in landscape painting and how the convergence is widely disseminated by printed reproduction. It is precisely this fusion between theory and practice that Humboldt advocates in his *Views of Nature* and *Cosmos*. Secondly a new perspective is born (Violet-le-Duc, 1833) which, anticipating photography, liberates itself of conventions imposed by painting. The shift to this innovative vision is particularly attributable to the singular and brilliant work of Franz Schrader, who not only does not abandon an artistic point of view but rather links science and especially geography to the search for beauty central to Romanticism..

KEY WORDS: landscape; painting; observation; pictorial conventions; aesthetic ideology; sensitive experience.

RÉSUMÉ

La communication s'est attaché à présenter, à travers les travaux de trois acteurs de la connaissance géographique des Pyrénées, les fusions qui ont pu se jouer entre sciences et art de la toute fin du siècle des Lumières aux années 1870. Dans un premier temps avec Ramond, on voit comment l'observation directe est relayée par les principes esthétiques de la peinture de paysage pour sa vulgarisation imprimée. C'est cela même qu'Humboldt préconise, met en pratique et théorise à travers *Tableaux de la Nature* et *Cosmos*. Dans un second temps, un nouveau regard se fait jour (Viollot-le-Duc, 1833) qui, débarrassé des conventions picturales, préfigure la future saisie photographique. Le passage de ce type de vision à l'instrumentalisation du regard connaît chez Franz Schrader une expression singulière et brillante, sans pour autant que soit abandonné une idéal artistique liée à une quête de la beauté qui se rattache par maints aspects au romantisme.

MOTS CLÉS: paysage; tableau; observation; conventions picturales; idéologie esthétique; expérience sensible.

1 de junio de 2011

NOTA DEL EDITOR

Por un error editorial en la anterior versión electrónica de este documento la lámina que se reproduce en la página 496 incluía un pie equivocado. Este error ha sido subsanado en la presente copia en la fecha indicada.

June 1, 2011

NOTE FROM THE EDITOR

In the previous online version of this article, the legend of the illustration in page 496 was mistaken. This error has been corrected in this copy on the date stated above.

Estudios Geográficos